



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Händels "Messias" i musikpsykologisk og musikterapeutisk belysning

Bonde, Lars Ole

Publication date:
2013

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Bonde, L. O. (2013, dec. 16). Händels "Messias" i musikpsykologisk og musikterapeutisk belysning.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

HÄNDELS MESSIAS - I MUSIKPSYKOLOGISK OG -TERAPEUTISK BELYSNING

Af Lars Ole Bonde

Et af mine første møder med Händels *Messias* var lyden af en grammofonplade, hvor de to store alt-arianer – *O thou that tellest good tidings* og *He was despised* – blev sunget af Kathleen Ferrier. Det var en plade med Händel- og Bach-arianer, med London Philharmonic dirigeret af Adrian Boult, indspillet omkring 1950 (og efter Ferriers død 'genindspillet', nu med orkestret i stereo!). At lytte til disse fortolkninger var en sært gribende oplevelse for mig som dreng – og er det faktisk stadig, et halvt århundrede senere. I mellemtiden har måden at synge og spille denne musik på ændret sig gennemgribende, og i et musikpsykologisk perspektiv kan det være meget interessant at se nærmere på forskellene mellem dengang og nu – og hvad disse forskelle kan betyde for vores oplevelse af denne musik, som mange af os "kender så godt". Kathleen Ferrier synger 'lige ud ad landevejen': ikke et eneste forslag, ikke en trille, ingen mere eller mindre improviserede udsmykninger af melodilinen i repetitionerne. Hun synger med fuldklang hele vejen, der er ingen 'deklamation' eller 'retoriske virkemidler' – intet af alt det, der er en selvfølge i den historisk orienterede opførelsespraksis, som er dominerende i dag. Orkestret spiller med varm, romantisk strygerklang, også helt anderledes end vore dages 'historiske' klang, frembragt af periode-instrumenter med langt mindre vibrato og langt mere mikro-ekspressivitet. Men den vigtigste forskel er nok alligevel tempoet. Ferrier (og Boult) bruger knap 7 minutter på første del af "He was despised" (og det er meget almindeligt i indspilninger fra 50'erne og 60'erne). Til sammenligning varer denne del i en typisk 'moderne/historisk informeret opførelse' mellem 4 og 5 minutter (den hurtigste, jeg har hørt, varer ca. tre et halvt minut).

Hvad betyder disse forskelle så for vores oplevelse af arien? Det kan der naturligvis ikke gives et eksakt svar på, da en musikoplevelse altid er et personligt, unikt resultat af mødet mellem lytteren og den klingende musik. Men hvis den samme person lytter til forskellige indspilninger/opførelser af den samme musik, vil vigtige forskelle i den personlige oplevelse kunne undersøges og formuleres verbalt. For mit eget vedkommende kan forskellen mellem Ferrier og f.eks. kontratenoren David Daniels (4:30) udtrykkes metaforisk således:

Ferriers måde at synge på inkarnerer "det moderlige", i dette tilfælde mere eller mindre associeret med Jesu moder; jeg hører/oplever det empatiske, erindrende øjenvidnes store glæde, dybe sorg og medfølelse. Daniels hører jeg som den indlevede genfortæller – som evangelistens højstemte og suggestive beretning om 'hvad der skete dengang'. - Det er en meget afgørende perspektivforskel, jeg oplever her, men jeg tør bestemt ikke generalisere den. Mine betragtninger er heller ikke ment som et forsvar for traditionelle/romantiske fortolkninger af barokmusik – jf mine egne erfaringer som korsanger, der spænder fra traditionelle opførelser med stort kor og symfoniorkester til næsten solistiske barokopførelser - men jeg synes, det er interessant at anlægge et mere psykologisk perspektiv på musikoplevelsen. Händels noder er ikke "værket". Det levende værk opstår som jeg ser det først i mødet mellem en åben, opmærksom lytter og en konkret opførelse – hvordan den så end er. I dag – hvor indspilninger fra et helt århundrede og i mange forskellige traditioner er umiddelbart for hånden – er vi i den privilegerede (og samtidig vanskelige) situation, at vi kan etablere en bevidsthed om tolkningernes forskellighed og historiske sammenhæng. Det var stort set umuligt, dengang musik kun kunne opleves live.

Hvad kunne Händel mon selv have ment om dette? Som teaterdirektør vidste han alt om, hvad sangsolistens formåen kunne betyde. Det tjente han – og de førende solister, inkl. kastrater – formuer på, da italiensk opera var højeste mode i London. Og han tog erfaringerne med sig, da moden skiftede, og han måtte komponere oratorier i stedet for operaer. De dramaturgiske principper ændrede sig, men det musikalsk-håndværksmæssige grundlag for operaen og oratoriet var det samme, nemlig "affektlæren". Til bestemte følelsestilstande svarede veldefinerede kompositoriske greb: melodiske intervaller og konturer, klangfarver (obligate instrumenter), tempi, rytmer og harmoniske virkemidler (spændingsakkorder). I flere musikpsykologiske tests bruges *For he is like a refiners fire* som prototype på musik, der skal være et udtryk for (noget) frygt(eligt - hvilket ikke nødvendigvis er det samme som at den kan/skal fremkalde frygt). Musikken flammer metaforisk og retorisk som en heftig helvedesild – omkranset af den næsten alt for rolige (foruroligende) 'vuggevise' *And who may abide the day of his coming?*. Det hele er smukt-skrækkeligt forberedt af bassen i recitativet *Thus saith the Lord* – her mærker man nærmest fysisk den strenge gammeltestamentlige Gud, som kræver underkastelse.

Affektlæren går hånd i hånd med tonemalerierne, en anden barok tradition, som spiller en meget afgørende rolle i *Messias*. Vi hører dem vidunderligt udfoldet allerede i den første arie, hvor tenoren maler det musikalske billede af dalene, der fyldes op, bjergene der jævnes ud, og det krogede der rettes ud. Og det fortsætter, i sats efter sats, hele tiden på virtuost nye måder. Som i bassens arie om *The people that walked in darkness*: Folket famler musikalsk rundt i mol-mørket, uden tonalt centrum, men med retning mod den melodiske afgrund – indtil Herrens lys skaber forløsende dur-orden i dette mini-portræt af det jødiske folks lange march. Helt elementært er tonemaleriet i lovprisningen af englenerne i *Glory to God in the highest* – de højeste toner på "highest", og de dybeste på Earth i "and peace on Earth", sunget med en oktavs mellemrum. På samme måde er det med "Get thee up" og "Arise" i den skønne *O Thou that tellest good tidings to Zion*. Harmoniske virkemidler tages især i brug til at fremstille smertefulde følelser – i koret *Surely has has born our griefs* med stærke spændingsakkorder på smerte-ord som "grief", "wounded", "bruised" og "chastisement".

Uden dette håndværksmæssige mesterskab havde Händel ikke kunnet komponeret *Messias* på de godt tre uger, han ifølge musikhistorikerne klarede opgaven på (på samme måde som han kunne komponere en ny opera på en måned). Selvfølgelig komponerede han meget nyt, men han genbrugte også en del satser (vokale såvel som instrumentale), som havde det rette affektive udtryk. For bare at nævne et enkelt eksempel var den jublende korsats *For unto us a child is born* oprindelig en italiensk kærlighedsduet. Den champagnelette glædes beruselse (affekten) er den samme i musikken – uanset teksternes (anlednings) store forskellighed.

Tilbage til musikpsykologien – og dens praktiske anvendelse i musikterapien. Som musikterapeut er jeg vant til at forholde mig til de muligheder, forskellige fortolkninger af den samme musik giver mig i musiklytningsbaseret arbejde med patienter og klienter. Jeg arbejder især med en metode, hvor min klient lytter til musik i liggende position, meget afspændt og med lukkede øjne. Så kan musikken fremkalde indre forestillingsbilleder, der metaforisk fortæller hvad klienten er optaget af, hvilke problemer der skal arbejdes med og – måske – hvordan de kan løses. I sådanne terapeutiske processer er de "gammeldags", romantiske tolkninger af barokmusikken langt mere brugbare end de "moderne", historisk informerede. Den "bærebølge", der er så mærkbar i f.eks. Ferriers tolkninger – eller i Leopold Stokowskis arrangementer af Bachs musik for stort symfoniorkester -, er fraværende i mange af de nyere indspilninger. Det gør selvfølgelig ikke Ferrier og Boult eller Richter 'bedre' end f.eks. Daniels og Koopman eller Gardiner. Det

handler bare om noget andet: I den terapeutiske kontekst har lytteren brug for 'god tid og god plads', så den indre verdens billeder kan folde sig ud organisk ud. I koncertsalen er vi mere rettet mod den performance, som bliver til lige foran vores øjne og øren – og i det møde kan næsten alt ske rent oplevelsesmæssigt. De musikalske fortolkninger er nøgler til forskellige oplevelsesdøre.

Händels musik har været brugt terapeutisk siden hans egen levetid. I 1729 – samtidig med at Händel fejrede triumfer som operakomponist i London – udkom apotekereren Richard Brownes bog *Medicina Musica, or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on Human Bodies*. Her nævner han bl.a. den gunstige virkning af "de fine adagioer og allegroer i italiensk opera". Musik i tempo adagio anså Browne for særlig gavnlig til beroligelse af rasende eller vanvittige personer, mens allegro-satser skulle være gavnlige ift depression. - Så enkelt forholder det sig naturligvis ikke, men også i dag arbejder musikterapien ud fra viden om de særlige karakteristika ved beroligende vs. stimulerende musik.

Musikken i *Messias* kan også være knyttet til meget smertefulde oplevelser. I bogen *Kunstmalerens datter* (2007) fortæller Camille Thellefsen, hvordan hun hver gang hun lyttede til sopranarien *I know that my redeemer liveth*, begyndte at dissociere og selvskade sig, fordi hun forbandt musikken med traumatiske hændelser i sin barndom, hvor hun hele sin opvækst blev udsat for seksuelle overgreb fra sin far uden indgriben fra moderen eller andre omsorgspersoner. Musikterapeuten Charlotte Dammeyer beskriver i en artikel om arbejdet med Camilleⁱ, hvordan musiklytning og fri bevægelse til netop denne musik i et terapeutisk rum kunne skabe en tilstand, hvor det blev "muligt at gennemleve, rekonstruere og reinternalisere følelser forbundet med den musikalske erfaring, eller følelser genoplevet i musikken, og herigennem komme i kontakt med nye symboler og erkendelser." Händels musik og de angstfyldte traumatiske erindringer blev "afgiftet" gennem terapien.

Indtil nu har jeg ikke skrevet et ord om *Hallelujah*-koret. Jeg vil afslutningsvis hævde, at apoteker Browne – med sin forkærlighed for allegroers helsebefordrende funktion ville have givet dette jublende og livsbekræftende stykke musik sin varmeste anbefaling. Og så får jeg lyst til at fortælle anekdoten om den musikglade vestjyske dyrlæge, som en mørk decemбераften er på vej fra en sen konsultation til en opførelse af *Messias*, som han har glædet sig til i månedsvis. Ak, bilen punkterer i snevejret, og der skal skiftes hjul. For at holde humøret oppe synger dyrlægen – med donkraften i energisk rytmisk bevægelse – "Hal-æ-hjul-a'!"

DENNE TEST ER SKREVET SOM PROGRAMNOTE TIL KAMMERKORET CAMERATAS OPFØRELSE AF *MESSIAS* I DECEMBER 2012

ⁱ <http://journals.aau.dk/index.php/MIPO/article/view/257/193> Der er tale om en helt specifik indspilning af arien: *London Philharmonic Orchestra, dirigent: Karl Richter, solist: Helen Donath, sopran, Deutsche Grammophon, 1973*